SENSATIONS FORTES



Suivre les ombres,
De Robertson à Sturtevant

« A tous les scribes et artistes pratiquants de la magie par qui ces esprits se sont manifestés… » Ainsi William S. Burrouhgs introduit *Les cités de la nuit écarlate*, en invoquant les divinités obscures et saluant ceux par qui elles se sont manifestées.
S'il y a un maître des ombres c'est celui que j'invoque. Et je parlerai de ceux par qui son esprit s'est manifesté. Les montreurs d'ombres. Ils sont ici Robertson qui eut commerce avec les fantômes, Castle qui sema la panique à Hollywood, Hitchcock qui fit de sa perversion un art, le cinéma, Waters dont la carrière est dédiée aux marginaux de ce monde et, enfin, Sturtevant qui révéla tout cela dans une œuvre conceptuelle. Tous ont cherché à provoquer des « sensations » chez le spectateur. Englobées sous le terme de « sensations fortes », ces sensations sont d'abord du côté de la peur, puis se mêlent au plaisir, et toutes passent principalement par le visuel, le scopique.
Le mot « sensation » évolue surtout au 18ème siècle où apparaît l'expression « faire sensation ». Si l'on peut faire sensation, il semblerait qu'il y ait un art de la sensation, avec un développement de techniques qui permettraient d'éprouver cette sensation. La « lanterne magique », aussi appelée « lanterne de peur », en est un exemple. Il y a quelque chose de l'ordre du sensationnel, de l'extraordinaire dans la sensation. Le mot évolue vers celui de « fantastique ». Le mot grec *fantasein*, qui signifie « imaginer », est à l'origine de « fantastique », « fantasme », « fantôme » et « fantascope », l'outil du pré-cinéma que nous étudierons. On peut dire qu'il y a une tradition de la modernité qui est une tradition de la sensation forte, du goût des spectateurs pour ce qui donne des sensations fortes. Le cinéma est, au 20ème siècle, le médium privilégié pour la création de ces sensations. Nous nous attacherons plus particulièrement à la peur et nous étudierons

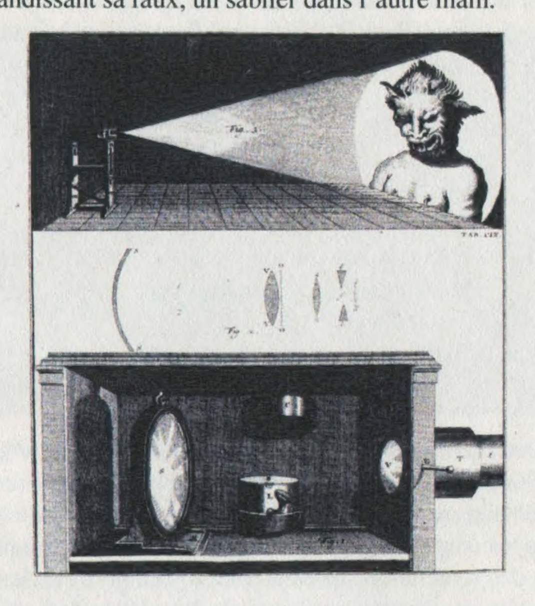
ce qui la provoque. Car il semblerait que la cause ne soit pas celle qu'on croit lorsqu'on regarde les premières projections des frères Lumière.

Les réalisateurs William Castle et Alfred Hitchcock forment le couple emblématique de cette étude. Si aujourd'hui, le second dépasse de loin le premier en reconnaissance, ils ont autrefois été souvent confondus puisqu'ils poursuivaient le même but : faire hurler le spectateur. Le premier, pour arriver à ses fins, développe nombre de techniques et trucs qui «augmentent» la projection de ses films par univers «hors-image» proche de celui des fantasmagores. Le second se concentre sur toutes les possibilités qu'offre le medium cinéma et réussi à provoquer un sentiment qui dépasse la peur : l'angoisse. Nous chercherons alors la source de cette angoisse. Ce qui, tout naturellement, nous entraînera dans les méandres de la psychologie humaine. Car Hitchcock, en montreur d'ombres, joue avec le conscient et l'inconscient du spectateur. Hitchcock, lui, n'a pas recours au monstre, ni aux effusions de sang comme dans le genre gore. Lors d'une séance de cinéma, si nous ne pouvons vraiment comprendre la source de l'angoisse ressentie, nous pouvons, toutefois, essayer de mettre en exergue le travail psychique du spectateur. Et nous verrons que le «dispositif cinéma» est, nous semble-t-il, la matérialisation métaphorique du psychisme humain. Tout comme, au 17ème la *camera obscura* fut calquée sur le fonctionnement de l'œil. S'il semble que l'on atteigne avec Hitchcock le point culminant du cinéma à sensation, de nouveaux éclairages, depuis, ont été apportés par l'art contemporain, notamment par l'œuvre conceptuelle de Sturtevant. Ses « répliques », dédoublements du réel, questionnent l'impression de réel. La sensation alors provoquée n'est ni la peur, ni le plaisir, ni l'angoisse. Son oeuvre incite à la pensée, car elle révèle le caractère illusoire de l'impression de réalité.

La lanterne de peur, le fantascope et les frères Lumière comme réalisateurs de films d'horreur

Les principes de la *laterna magica* ou lanterne magique sont connus depuis 1646 grâce à l'ouvrage *Ars magna lucis et umbrae* du père jésuite Athanasius Kircher. Sur la base d'une lampe (généralement à huile), était ajouté un système pour glisser une image (sur plaque) et une lentille. Et pas n'importe quelle image ! L'astronome hollandais Christiaan Huygens mit au point cette « lanterne de peur » dans son laboratoire d'astronomie à La Haye et la première image qu'il projeta en 1659 fut un squelette sur fond noir, une image de la mort brandissant sa faux, un sablier dans l'autre main.

Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, 1646, Rome



Projection du Diable in Guliemo Jacobo's Gravesande : *Physices elementa mathematica*. Genf 1748, p.878

En allumant ainsi l'image du Diable, provoquant la crainte de Dieu dans le public, le père Athanasius Kircher a mis la lanterne magique au service du *propagatio fidei* jésuite. Et c'est principalement sur ces bases théologiques (et soulignons-le effrayantes) que s'est construit l'ensemble des inventions qui, dit-on, mèneront au cinéma. Il y a, dans ces projections à la lanterne magique, la création d'une illusion par un système optique, l'apparition d' « ombres » proches du réel, du moins reconnaissables même si fantastiques, avec l'isolement des spectateurs du reste du monde dans l'obscurité et le silence. Ces éléments récurrents créent un environnement privilégié pour provoquer des sensations chez le spectateur.

Donata Pesenti Campagnoni citant Athanasius Kircher, op. cité, p.769 dans *Les arts de l'hallucination*, «Page ouverte», ed. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.129

« Art trompeur, l'optique conduit le spectateur aux frontières d'un monde aux traits "hallucinatoires", et veut insinuer en lui des doutes quant à ses facultés de perception : à cause de l'égarement provoqué par la vision d'une ombre ayant l'apparence de la réalité, et à cause de la perte des coordonnées spatio-temporelles créées par la "merveilleuse représentation de toute image dans une chambre noire ou dans le silence de la nuit profonde".»
Grand succès sans cesse réapproprié, la lanterne magique voyagera à travers l'Europe et le monde pendant plus d'un siècle : dans la cour du roi Frederik III à Copenhague, avec Paul Phillidor en Allemagne qui ajouta la lampe Argand pour une plus forte puissance de projection, avec Johann Georg Schröpfer qui projeta sur écran de fumée… jusqu'à son évolution la plus significative sous la forme du « Fantascope » de Robertson.

Jérôme Prieur parlant au nom de Robertson, dans son film documentaire *Vivement le cinéma* diffusé sur Arte le 26 décembre 2011

« Je n'ai passé ma vie qu'à une seule chose.
À jouer avec la peur. La mienne. Celle des autres.
La peur… la peur du vide et du gouffre, du noir.
La peur de ses propres démons.
Le plaisir d'avoir peur. Le plaisir de se faire peur.
N'est-ce pas ce que vous appelez aujourd'hui le cinéma ? »

De son vrai nom Etienne-Gaspard Robert, né à Liège en 1763, abbé reconverti dans les « diableries », il est le créateur, au 18ème siècle, d'un système de projection d'images adapté de la lanterne magique à laquelle il rajoute des roulettes et un écran de projection. Cette lanterne optique montée sur des pieds à roulettes, lorsqu'il projette une image, lui permet de feindre un mouvement ou un changement d'échelle. L'«écran», un rideau de percale, sépare le fantascope du public qui est plongé dans les ténèbres.

Les gravures sont extraites d'*Archéologie du Cinéma*, C.W. Ceram, ed. Plon, 1966



Précisément le 23 décembre 1798, près de la place Vendôme, dans un cloître des Capucins, des spectateurs furent conviés à se rendre dans la chapelle désaffectée depuis la Révolution. Ils durent traverser le cimetière, puis un couloir aux peintures fantastiques, un Salon de Physique contenant miroirs déformants et anamorphoses, où la « femme invisible » attendait qu'on lui pose quelques questions. Des expériences de physique expérimentale, telles que galvanisme ou magnétisme, introduisaient les projections. Robertson prétendait y « faire apparaître les morts et les absents ».



Etienne-Gaspard Robert, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*, (1831-1833), Langres, Café Climat Editeur, 1985

S'il ne pouvait pas faire revenir les morts, il pouvait du moins, projeter l'image de la mort. « Regardez bien ce qui vous attend tous un jour : souvenez-vous des fantasmagories ! »
Il aurait pu rajouter « *memento mori* !».
Au-delà des images fantastiques projetées, ce qui effrayait était leur mise en mouvement. L'animation des yeux sur une tête de monstre, le battement des ailes d'une chimère à tête de mort… Tout cela, précédé de l'univers « hors image » qui introduisait la séance, soulignait le caractère réaliste. Animés, ces monstres prenaient vie. Et rappelait au spectateur sa mortalité.





Les plaques peintes du fantascope (celles-ci et page suivante) sont visibles animées sur le site d'archives de la Cinémathèque Française, http://www.laternamagica.fr




Vivement le cinéma, diffusé sur Arte le soir du 26 décembre 2011, est un film documentaire de plus sur l'archéologie du cinéma. Celui-ci, de Jérôme Prieur, diffère cependant de tous les autres car le réalisateur/narrateur s'adresse aux téléspectateurs en parlant au nom de Robertson. Jérôme Prieur a pris le parti de l'ombre et du spectaculaire pour parler du pré-cinéma.
Il y parle également du français Emile Reynaud, dans un registre tout autre que celui de Robertson, n'ayant en commun avec lui que d'avoir contribué aux avancées techniques et idéologiques qui permettront le cinéma. Émile Reynaud est, presque un siècle après Robertson, le créateur du Praxinoscope. D'abord construite à partir d'une boîte à biscuit, cette invention reprenait également le principe de la lanterne magique. Elle évolua vers le théâtre optique qui comprenait une image peinte sur bande celluloïd, créant ainsi l'illusion de mouvement sur fond de décors fixes grâce à des jeux de miroirs. À raison de deux séances de « Pantomimes lumineuses » par jour au « Cabinet fantastique » du Musée Grévin, Reynaud attira 500 000 spectateurs de 1892 à 1900 avec de courtes historiettes charmantes: *Un bon bock* (1888-1889), *Le Clown et ses chiens* (1890), *Pauvre Pierrot* (1891), *Un rêve au coin du feu* (1893) et *Autour d'une cabine* (1893-1894).

Jérôme Prieur, op. cité

Mais « Emile Reynaud, hélas, a eu peur. Il a eu peur de faire peur. Pas d'histoire de diable et de fantômes. Pas d'histoire de vie et de mort. Pas de sensation forte. Émile Reynaud n'a pas su prendre les spectateurs à bras le corps. Bientôt s'en sera fini de son théâtre optique, qui disparaîtra quelques semaines avant l'exposition universelle de 1900 ».
Il casse même son invention et la jette dans la Seine avec la plupart des bobines. Il n'a pas eu le succès qu'il espérait pour son praxinoscope aux scènes gentillettes.

Ce serait donc parce qu'Emile Reynaud n'a pas joué avec les sensations fortes du spectateur qu'il aurait échoué. Voilà la base du cinéma selon Jérôme Prieur (pour l'opposition fantascope/praxinoscope) et voilà la voie que je vais suivre ici.
Pour la suite, il est inutile de parler de Méliès, qui fut le « Magicien de l'Ecran », le « Jules Verne du Cinéma » et même le « Roi de la Fantasmagorie », car la simple projection d'un train arrivant en gare suffit à créer un mouvement de panique dans le public lors de la projection du film des frères Lumière en 1896, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Le public eut peur que le train ne fasse irruption dans la salle de projection.
« Le train est le spectacle le plus émouvant qu'on puisse rêver ; sur le quai, employés et voyageurs attendent. Le voici ! Vous le voyez arriver, grossir, gagner de la vitesse; il semble sortir de la toile, s'élancer vers vous ; des dames en chair et en os se reculent d'horreur, tant la vérité est foudroyante ! »

in *Le mémorial des Vosges*, 25 juin 1896, à la suite d'une projection à Epinal
cité par Jacques Rittaud-Hutinet dans *Les arts de l'hallucination*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.145

L'intention des bien nommés frères Lumière n'était pourtant pas de terrifier, mais le fait est là, les gens ont cru au cinéma. Le réflexe de se rassurer en se disant « C'est du cinéma », c'est à dire « ce n'est pas la réalité » est venu plus tard. Et, peu à peu, le public a pris goût à ce jeu du fais-moi peur. Comportement hérité des séances de fantascope. Pas dans l'imagerie diabolique, pas dans la peur du démoniaque, mais dans la peur suscitée par le mouvement et l'impression de réalité qui en découle.



Le public pétrifié à la vue de la Gorgone sur l'écran?

Die angst des publikum, als Lumière seinen film zeigte (*La peur du public, quand Lumière montra son film*) terre non cuite de Fischli et Weiss de 1981, une des 200 pièces (environ) constituant *Plötzlich diese Übersicht* (*Soudain cette vue d'ensemble*), Somme modelée des événements marquant de l'humanité. La représentation de la peur du public y a sa place et renvoie aux gravures témoignant des séances macabres.

Créer des sensations, principalement de peur, était ouvertement annoncé par Robertson lors de ses « séances macabres ». La peur n'était pas provoquée par la seule image, mais par tout un ensemble d'attraction et de mise en ambiance que nous appellerons le «hors image».
En opposant fantascope et praxinoscope, deux inventions parmi d'autres dans ce qui est appelé le pré-cinéma, et en allant au-delà de la considération technique de cette évolution, notre étude, concentrée sur ce qui a été provoqué chez le public (voulu ou non par ces premiers opérateurs) met en lumière ce premier paradoxe : ce qui fait peur attire.

Mais ce qui fait peur et, donc, ce qui plaît potentiellement n'est pas forcément ce que l'on croit. Ce qui effraie c'est le mouvement, indicateur de vie. Le pouvoir de donner la vie à des images par la projection, pouvoir d'un Prométhée moderne, c'est cela qui terrifie.

«Prométhée moderne» emprunte le terme à Mary Shelley qui écrivit d'ailleurs *Frankenstein* en 1816 après avoir lu un recueil de contes d'horreur allemands intitulé *Fantasmagoriana*.

Castle Vs. Hitchcock

Chez William Castle, réalisateur américain des années cinquante, qui a une approche du public vraisemblablement héritée de Robertson, on retrouve l'univers «hors image» constitué de toutes les inventions qui agrémentent les projections de ses films. John Waters, autre réalisateur américain mais plus contemporain, tout aussi «outsider», fut fortement marqué puis influencé par Castle, ce «Roi des trucs». Dans son autobiographie qui n'est pas sortie en France : *Crackpot, The obsessions of John Waters*, il consacre une partie du chapitre «Whatever happened to Showmanship ? » (qu'est-il arrivé à la créativité?) à William Castle :

« Oubliez Ed Wood. Oubliez Georges Romero. William Castle était le meilleur. William Castle était Dieu. »

John Waters, *Crackpot, The obsessions of John Waters*, ed. Scribner, 1986

Le cycle des films d'épouvante de Castle s'ouvre en 1958 avec *Macabre*. « La plupart de ses histoires décrivent des mises en scène morbides. Ce sont des fictions criminelles où les coupables font inévitablement appel à des simulacres, à des mises en scène. Le spectacle fait ainsi partie intégrante de récits conçus comme des trompe-l'œil pour le spectateur comme pour les personnages. Son intérêt pour les machinations est sans doute à l'origine de cette qualité, un goût acquis, selon Castle lui-même, à la vision des *Diaboliques* d'Henri-Georges Clouzot. Castle est ainsi comme les propres protagonistes de ses films, occupé à monter des stratagèmes destinés à faire peur » rappelle la Cinémathèque Française lors de sa rétrospective du 19 juin au 2 août 2009.

Parmi ces stratagèmes, les plus connus et les plus inventifs sont : «Emergo», «Percepto», et «Illusion-O». Chaçun créant une sensation toute nouvelle chez le spectateur.

EMERGO

Le système « Emergo » fut développé pour le film *House on Haunted Hill* (1959).

Idem p.26

« Une grande boîte noire a été installée dans chaque salle près de l'écran. À un certain moment de la projection, le dessus de la boîte s'ouvrait et un squelette en plastique de trois mètres de long tenu par des fils survolait le public jusqu'à la cabine de projection. » L'apparition du squelette dans la salle coincidait avec celle du même squelette dans le film.

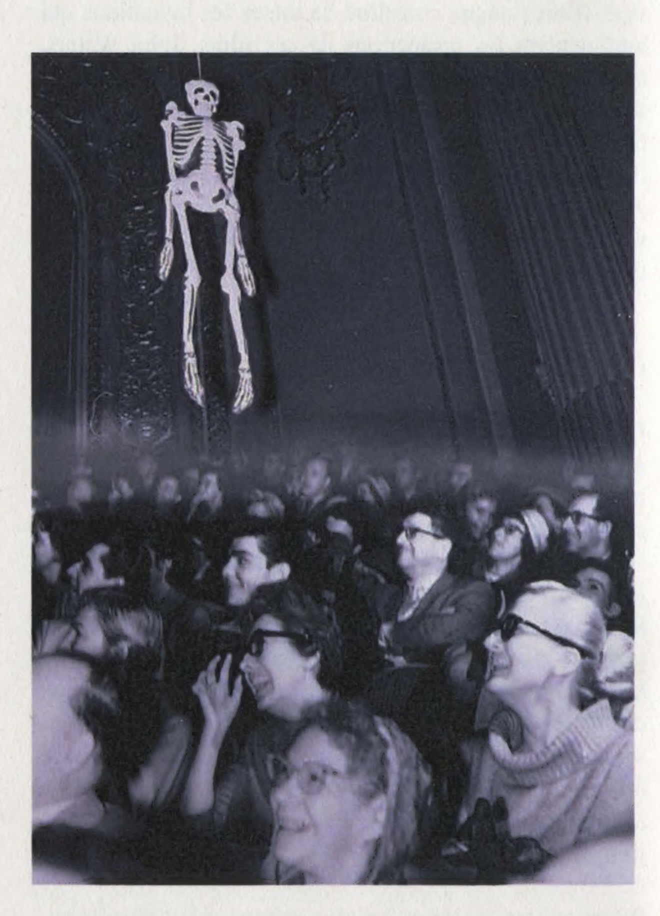
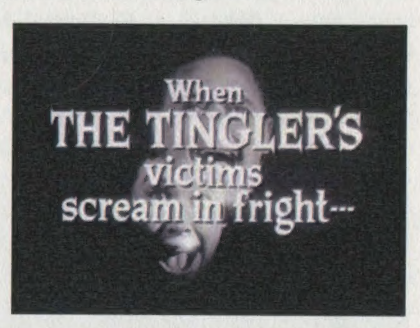


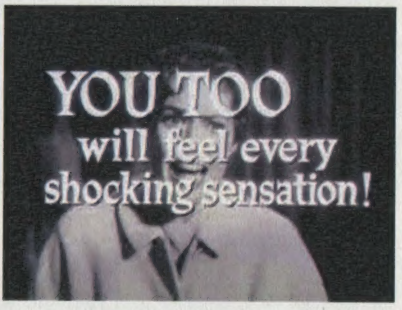
Photo documentant le moment du passage du squelette au dessus des spectateurs. Notons que ceux-ci semblent plus rire aux éclats qu' être terrorisés par cette apparition.

PERCEPTO

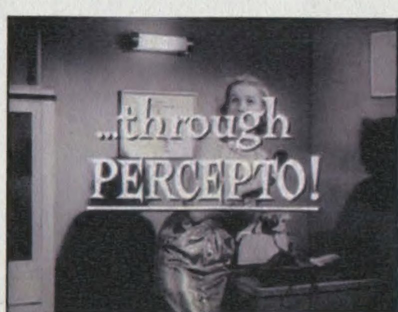
Le « Percepto » apparu avec la sortie de *The Tingler* (1959), considéré comme l'œuvre majeure de Castle.



Quand les victimes du Tingler crient de peur…



… vous aussi,
vous ressentirez chacune de ces sensations choc…



...grâce au Percepto!



...la dernière invention technique qui terrifie, à frapper les écrans!



Le mot "tingler" est un nom dérivé de «tingling», le picotement. «The Tingling sensation» est donc la sensation de picotement que provoque la peur, ici matérialisée par le Tingler. C'est un animal étrange qui grandit le long de la colonne vertébrale au moment d'une forte angoisse, jusqu'à l'étouffement. Le seul moyen de ne pas mourir de peur est de crier comme il est annoncé avant le film. Le cri paralyserait le Tingler. Le public est donc invité à se « lâcher », à crier tant qu'il peut ou veut puisqu'il en va de sa vie.
« Similaire à l'appareil qui sert à provoquer un passage de courant électrique de faible puissance quand on serre la main, le "Percepto" se composait de petits moteurs, installés sous les sièges des cinémas, activés par des opérateurs de projection au moment précis où le public était terrifié. Lorsque les spectateurs sentaient bouger leur derrière, la salle éclatait en un rugissement infernal. (...) Alors que j'étais assis à vivre le miracle du "Percepto", j'étais convaincu qu'il était possible qu'il y ait de l'Art dans le cinéma. »

John Waters, op. cité, p.27

ci-dessus:
le Tingler, organisme imaginaire de la taille de la colonne vertébrale de la victime
ci-dessous:
(gauche) couverture du manuel d'instructions, destiné aux cinémas distribuant *The Tingler,*
(droite) photo illustrant l'installation du système électrique sous le siège de cinéma



WHAT TO DO AND HOW TO DO IT



Illusion-O

L' "Illusion-O" était un dispositif optique permettant de voir les 13 fantômes du film *13 ghosts* (1960).
Sous la forme de lunettes de deux couleurs (variante des lunettes 3D), elles ont une fonction spécifique expliquée dans la présentation de Castle de son film:



«Do you believe in ghosts?» demande d'abord Castle.



Selon la réponse, le spectateur, utilisera:
soit la partie rouge permettant de voir les fantômes, pour ceux qui y croient,



soit la partie bleue pour ceux qui n'y croient pas et ne les verront donc pas.

Beaucoup d'autres de ses inventions ne portèrent pas de noms. Notamment celles qui concernent la communication, le *marketing*.
Voici par exemple, le texte d'une bande-annonce d'un film dans laquelle William Castle lui-même alarme les spectateurs :

« Votre attention s'il vous plaît !
Pour chaque moment de suspense du film *Macabre*, la vie de chacun dans cette salle de cinéma sera assurée par Lloyd's de Londres pour un montant de mille dollars pour mort par peur.
Néanmoins, même Lloyd's de Londres ne garantira pas cette somme pour les personnes présentant des faiblesses ou pour tout suicide d' un membre de l'audience ».

Ainsi, il use de bandes-annonces alarmantes, d'infirmières à l'entrée de la salle pour prendre le pouls des spectateurs (les plus fragiles risquant soit-disant de mourir de peur), de certificats d'indemnisation pour mort par peur, jusqu'au vote du public pendant la séance pour déterminer la fin du film pour *Mr. Sardonicus* en 1961 (à noter que le public n'a jamais épargné le méchant bienque Castle ait réalisé deux fins).
Castle fait preuve de grande ingéniosité en ce qui concerne l'interactivité avec le public. Peut-être au point de ne pouvoir s'en passer. Et c'est sans doute en cela qu'il ne fut pas reconnu en tant que cinéaste. Compte tenu de l'importance que prend ce qui est « hors image », il est très proche des séances macabres que l'on a évoquées précédemment. Cela en fait l'opposé de son contemporain : Alfred Hitchcock. Qui, lui, se concentre sur l'image. Castle partage avec Hitchcock le goût de « l'esthétique épurée de la télévision, le noir et blanc, la banalité des lieux d'une Amérique provinciale, des décors simplissimes, des personnages sans qualités, souvent animés par de bas instincts et d'ignobles pulsions telles l'avidité, la peur, la frustration sexuelle ». Mais Castle serait le versant décadent de Hitchcock, à une période où le cinéma hollywoodien classique est lui-même arrivé à son terme.
C'est en cette période de déclin hollywoodien que sort en 1960 *Psycho* de Hitchcock, considérée comme l'œuvre séminale du « cinéma de terreur » moderne.
Psycho est le film pivot de cette étude, entre fantasmagories et débordement de l'image dans l'art contemporain. En ce sens Hitchcock forme avec Castle un couple emblématique.

La Cinémathèque Française, dossier de presse, rétrospective William Castle, du 19 juin au 2 août 2009



Cette affiche annonce la projection de *Psycho* et de *Homicidal* comme un combat entre les deux «maîtres du suspense». Du côté de *Psycho*, il est écrit «regardez-les depuis le début» (allusion au fait qu'il était interdit d'entrer en retard dans la salle). Et du côté de Homicidal, on trouve le «Fright break», un autre tour de Castle. Ce temps de pause (45 secondes) avant le dénouement du film, laissait le choix au spectateur de rester ou non suivant son degrés de bravoure.

Double page suivante:
(*à gauche*) la photo significative de la scène de la douche, illustrant le film *Psycho*
(*à droite*) photomontage, extrait du manuel d'utilisation, d'un public qui assisterait au film *The Tingler*

images emblématiques dans les deux cas pour la concentration de l'émotion sur l'écran
et en face pour l'importance du public, prédominant sur l'image du film



En 1961, un an après *Psycho*, Castle réalise *Homicidal*. Il y a trop de ressemblances dans le scénario pour que ce soit un hasard. Ce n'en est d'ailleurs pas un. Castle a demandé aux membres de son fan club ce qu'ils pensaient du film de Hitchcock et, les réponses étant positives, si cela les dérangerait de voir un film semblable. Ainsi, la version de Castle sur le thème du travesti était censée être une amélioration de *Psycho*.
D'un autre côté, le succès de *Psycho* à l'époque fut en partie dû à la technique publicitaire. C'est ainsi que personne n'était accepté dans la salle, une fois le film commencé. Et cette manière d'aborder le public est bien la même que celle de Castle, lui qui considérait la salle de projection et le cinéma même comme le prolongement de ses films. Mais les années oublièrent Castle, alors que *Psycho*, bien au-delà de sa technique publicitaire, reste une œuvre cinématographique majeure.

Hitchcock à propos de *Psycho*, cité par Emmanuel Siety lors du «Cours de Cinéma» au Forum des Images sur *Le Goût de la peur* (6 mars 2009)

«Le sujet m'importe peu, les personnages m'importent peu, ce qui m'importe c'est que l'assemblage des morceaux de films, la photographie, la bande sonore et tout ce qui est purement technique pouvaient faire hurler le public.»

Pourquoi et comment cette dimension technique exclusivement cinématographique parvient à toucher le public, à faire remonter en lui des angoisses ? Voilà la question qui fait apparaître l'ambivalence de ce cinéma à sensations fortes.
Entre ce qui est de l'ordre du procédé technique et ce qui est de l'ordre du révélateur de l'enfoui au cœur du spectateur (un humain avec son inconscient), les images savamment agencées peuvent créer un sentiment de terreur suivant des mécanismes qui semblent bien être psychologiques.

Hitchcock a effectivement manié les outils propres au cinéaste pour faire peur à son public: le montage, la composition des plans, etc. Il fera même preuve d'une grande ingéniosité technique pour amener le public à la sensation qu'il veut faire ressentir.
Tel le jeu de caméra avec zoom pour la scène de vertige dans l'escalier de *Vertigo*. L'escalier serait d'ailleurs emblématique d'« une dynamique de l'effroi » chez Hitchcock selon Lydie Decobert. Cet escalier ou « structure en marches est investi d'une telle puissance qu'(il) prend l'aspect d'une véritable machinerie (*Vertigo*) à moins que son arrêt brutal ne nous plonge dans un univers de démence (*Psycho*) : le trajet vers l'effroi passerait-il par la suspension ? » questionne Lydie Decobert dans son livre *L'escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock, Une dynamique de l'effroi*.

Lydie Decobert, *L'escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock, Une dynamique de l'effroi*, « Champs Visuels », ed. L'Harmattan, 2008

Car l'escalier est un élément architectural suspendu mais au-delà de cela, étymologiquement, « l'anglicisme suspense, emprunté au mot «suspens», désigne l'état de ce qui est suspendu, soit une attente angoissée ou le moment qui suscite ce sentiment ».
Cet effet du cinéma a été interrogé à de nombreuses reprises et notamment par la philosophe de l'image Marie-José Mondzain dans *Images (à suivre), De la poursuite au cinéma et ailleurs*. Elle y met en exergue, tout d'abord, la place de l'inconscient des héros dans les films de Hitchcock, alors que le spectateur est encore conscient.
« Le suspense est le savoir anticipé du spectateur, lorsque le spectateur a une longueur d'avance sur l'événement. (...) Sans qu'il soit conscient, c'est le héros qui déclenche le mécanisme fatal et ça se passe pratiquement toujours en dehors de lui. La mise en route de mécanisme précède son désir conscient. L'inconscient exécute avant la conscience. Il s'agit d'un désir secret, le vœu est réalisé avant que le héros l'exprime». Hitchcock prend ainsi la figure d'un ordonnateur des perversions, celles de ses personnages mais auxquelles les spectateurs prennent part.

Marie-José Mondzain dans *Images (à suivre), De la poursuite au cinéma et ailleurs*, ed. Bayard, 2011

« On pourrait comparer le mythe des *Oiseaux* avec ces légendes qui bricolent une poétique de la violence en nous faisant savoir que l'ordre social repose sur le volcan non éteint de nos désirs incestueux et criminels. Le geste cinématographique a donc de ce fait valeur de rationalité à double titre : il est exactitude des engrenages pensés par l'ingénieur de la narration mais aussi machinerie rituelle du chaman qui fait apparaître les démons et fait office de régulateur divin. La rigueur de Hitchcock est double, comme tout grand artiste du cinéma, il est un artificier de la croyance. »

Idem, p.161, Marie-José Mondzain évoque le film de 1963, *Birds*

C'est cette figure de « chaman qui fait apparaître les démons » qui nous intéresse maintenant en ce qu'elle rappelle les fantasmagores et ouvre le champ de la métaphysique. Dans son ouvrage *L'Attrait de l'ombre*, Dominique Païni, ancien directeur de la cinémathèque française, parle du metteur en scène/ projectionniste comme d'un « montreur d'ombre » en référence au film éponyme d'Arthur Robinson (1923). Dans ce film, sous-titré, *Une hallucination nocturne*, « l'inconscient est révélé par l'intermédiaire des ombres. Le montreur d'ombre est le passeur entre les deux mondes, entre deux régimes d'images, projetées et réelles. Il est toujours filmé isolément, en plan serré, grand ordonnateur des dépravations imaginaires de l'assemblée. »

Dominique Païni, *L'Attrait de l'ombre*, ed. Yellow Now, 2008

Cette description du *Montreur d'ombre* pourrait être métaphorique du cinéma d'Hitchcock dans sa capacité à représenter nos démons intérieurs. *Psycho* marque un tournant majeur du cinéma américain. Le « mal » n'est plus l'ennemi étranger ou le mal venu d'ailleurs, mais il est dans les entrailles de la maison, plus précisément au sein même de la famille. Deux extrêmes encadreraient ainsi *Psycho*: d'une part, *La Féline* (Tourneur, 1942) dont l'héroïne, émigrée d'Europe de l'Est, ne parvient pas à échapper à la malédiction des femmes de son village d'origine (à savoir qu'elle se transforme en féroce félin la nuit et tue sous cette forme) et, d'autre part, *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968) où une jeune américaine, Rosemary, enfante le fils de Satan. C'est le passage dont parle Jean Baptiste Thoret « lorsque l'Autre prend le visage du Même, lorsque le familier devient un environnement anxiogène ».
« Hitchcock, comme les Grecs, a placé le curseur de la persécution au cœur de la famille. » En psychologie, c'est le *Unheimlich* de Freud qui porte en lui le *Heimlich*.
«Le familier se métamorphose en étrangeté menaçante.»
Il se peut que les filiations évoquées ne soient pas si simples. Et, comme dans le cas de la filiation pré-cinéma – cinéma, qu'elles ne soient pas si formelles. Si Castle fit preuve de génie créatif, il est resté trop proche de la forme fantasmagorique. Un siècle et demi plus tard, le public n'a pas suivi : l'effet, la sensation n'y étaient plus. Alors que le cinéma, disons « pur » (et on attribue ce cinéma au réalisateur Hitchcock puisqu'il le revendiqua) sut réveiller la peur du spectateur, non comme au temps des premiers films, mais en allant au delà.

Jean Baptiste Thoret in *Le cinéma américain des années 1970*, « Essais », Cahiers du Cinéma, Paris, 2006, p.317

Marie José Mondzain, op. cité, p.138
Idem p.191

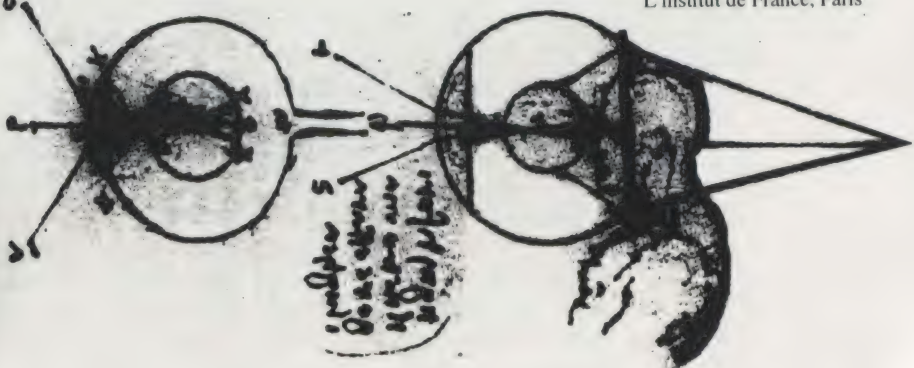
Castle n'a pu se séparer du « hors image » et, de ce fait, se mit « hors cinéma ». Par contre, Hitchcock réduisit le « hors image » au seul dispositif cinématographique. Toute la technique propre au cinéma est à l'écran. Il n'a besoin de rien d'autre. Cela produit une inquiétante étrangeté ou, plutôt, (cf. *Heimlich*) une inquiétante proximité. Ce qui est projeté à l'écran contient l'essence même de l'angoisse. La construction de l'ensemble des images, selon les techniques cinématographiques (montage, photographie, musique, etc.) crée la sensation forte. Si c'est de l'ordre du visuel, on ne voit cependant pas ce qui fait peur (du moins cela reste hors champ). Pas de monstre, pas de gore, juste la création de sensations terrifiantes dont la source est invisible et dont le réalisateur est le seul maître. La source est aussi invisible qu'elle touche en fait l'inconscient.
Le cinéma en tant que dispositif apparaît comme une métaphore de la psyché humaine nous dit Jean Louis Baudry dans son texte *Le dispositif : approches métaphysiques de l'impression de réalité*, texte dans lequel il rapproche le cinéma de l'allégorie de la caverne de Platon et de Freud.
« Les historiens du cinéma, à vouloir en déterrer le premier ancêtre, n'en finissent pas de plonger dans une préhistoire sans cesse plus fournie. De la lanterne magique en praxinoscope et théâtre optique jusqu'à la *camera oscura*, à mesure que les fouilles s'enrichissent de nouveaux objets et d'inventions de toutes sortes, le désarroi, on le sent, augmente. Mais si le cinéma était bien l'effet d'un désir inhérent à la structuration du psychisme, comment en dater les premières ébauches. »
La caverne de Platon y est comparée formellement au cinéma : obscurité de la caverne / de la salle, passivité des esclaves / des spectateurs, ombres / images projetées devant eux sur l'écran / la paroi par la lumière d'un feu / un projecteur, placé derrière eux. Ce rapprochement permet à Jean Louis Baudry de penser que ce mythe, aux origines de la pensée occidentale, serait « le texte d'un signifiant de désir qui hante l'invention du cinéma ».

Jean Louis Baudry dans son texte *Le dispositif : approches métaphysiques de l'impression de réalité*, In: Communication, 23, 1975, p.63

Pour lui, si l'homme a inventé le cinéma ou a contribué à son invention, c'est parce qu'il avait un « désir »:
« Un désir, nous disons bien, une forme de satisfaction perdue que son dispositif aurait pour but de retrouver d'une manière ou d'une autre (et même jusqu'à la simuler) et dont il semble que l'impression de réalité soit la clé ».
Le succès de cette invention en a été et en a est la preuve.

La pensée tape-à-l'œil

Nous avons vu un premier niveau de ressemblance entre le spectateur et ce qu'il reconnaît sur l'écran, un *alter ego*. Et nous avons un deuxième niveau de ressemblance: la métaphore de l'appareil psychique humain par le « dispositif cinéma » (cf. Jean Louis Baudry). Cette ressemblance est du même ordre que celle de la *camera obscura* avec la vision humaine. En effet, la création de la camera obscura n'a été possible que grâce à l'avancée des connaissances concernant l'optique et la perception des sens au 16ème siècle. L'étude des croquis de Leonard de Vinci sur l'optique montre d'ailleurs une planche comparative d'un œil en coupe transversale et d'un buste d'homme dont le système de vision dessiné est celui d'une camera obscura. Ce dispositif d'enregistrement du réel était un agrandissement du fonctionnement de l'oeil.



Léonard de Vinci, coupe transversale d'oeil (à gauche), un homme (à droite) integré à un globe occulaire agrandit et fait fonction de camera obscura, dessin à la main, 16èmesiècle, Bibliothèque de L'institut de France, Paris

Robert Hooke: *Perspective box*, 1680, homme avec une *camera obscura* portative, anonyme, *The Post Humous works*. Londres 1705, in *Film ist und Als-ob in der Kunst*, « Staatliche Kunsthalle Baden Baden », ed. Bilstein Winzen, 2005, p.126

Les Arts de l'hallucination, op. cité p.112, «les machines d'optique comme métaphores de l'esprit»



Par analogie, la chambre noire et la boite crânienne permettent « de visualiser en un lieu physique le processus de formation des images dans le cerveau. » Dès la fin du 17ème siècle, l'ancienne *camera obscura* prend les dimensions d'une machine d'optique portable, petite et maniable.

La chambre noire peut être métaphorique du processus de perception de la réalité extérieure et, plus généralement, du processus cognitif.

Plus tard, la lanterne magique quitte l'aspect introspectif de la *camera obscura* (images projetées à l'intérieur de soi). Elle y ajoute, de manière complémentaire, une projection. Projection de l'esprit vers l'extérieur de soi. Ce n'est plus seulement un outil d'enregistrement basé sur l'avancée des sciences mais une machine optique à caractère illusoire. Les images y sont trompeuses et hallucinatoires.

Idem, p.122-123

« Le sens d'illusion apparaît du reste dans toute sa richesse de significations, si on tient compte du contexte historique où naît la machine, marqué par l'esthétique baroque. Comme d'autres mirobolants appareils d'optique, la lanterne magique devient à cette époque, le véhicule d'un monde d'apparences, un monde qui, en dernière instance, n'est rien d'autre que le témoignage de la grandeur et de la puissance divine, justement à travers la découverte du caractère illusoire de la réalité humaine. »

Les dispositifs de visions sont, à différentes époques, évocateurs du fonctionnement humain, du physiologique (optique et perception dans la boite crânienne) au psychique (dispositif cinéma et mécanisme psychique freudien).

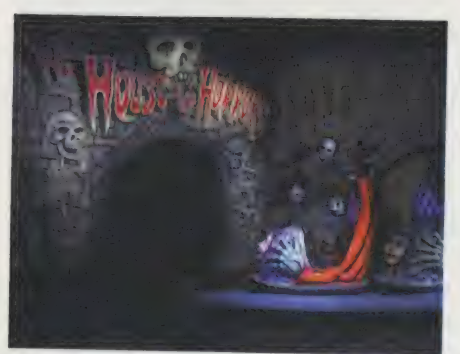
Chacun de ces dispositifs fait référence, d'une manière ou d'une autre, à l' «impression de réalité ». L'homme a voulu se rapprocher au plus près de sa perception de la réalité. Parfois, en maltraitant celle-ci. Une artiste comme Sturtevant, à l'échelle de son travail réflexif sur l'art contemporains, ouvre le questionnement sur cette perception du réel. En effet, on peut dire qu'elle fait partie de ceux qui «maltraitent» la réalité, puisqu'elle la «réplique».

La pensée tape-à-l'œil, c'est la traduction approximative du titre *The Razzle Dazzle of Thinking* de la rétrospective d'Elaine Sturtevant au Musée d'art moderne de Paris en 2010 (du 5 février au 25 avril). Cette exposition s'organisait autour de deux parties : une rétrospective et... un véritable train fantôme, spécialement conçu pour l'occasion.

Dans la grande lignée classique des trains fantômes forains, celui de Sturtevant, devenu installation, s'intitule *House of Horrors - La Maison des Horreurs*. Le visiteur est invité à prendre place à bord d'une des trois petites voiturettes deux places. Puis le train s'ébranle, passe la porte en carton pâte d'une façade digne d'une reproduction d'un château des Carpates, avec squelettes et têtes de mort...Puis l'obscurité, les bruitages. À un rythme très lent, le spectateur est amené à rencontrer sur son chemin des scénettes telles que : un personnage au gros nez se tranchant les doigts sur une table, un mort vivant, une tête d'homme décapité posée sur une autre table, des hommes encapuchonnés, une femme plutôt vulgaire à quatre pattes au-dessus d'une crotte et pour finir un squelette surgissant. Ce petit tour ne dure pas plus de trois minutes.

À sa sortie, le spectateur se voit remettre un autocollant où est inscrite cette dénégation: « Même pas peur !».













Effectivement, cela ne fait pas peur. Mais le spectateur, plus ou moins initié, a pu reconnaître dans ces figures effroyables, différents personnages cinématographiques et artistiques. Le mort vivant n'est autre que Frankenstein: les bras tendus du zombie se lèvent vers le public. La femme vulgaire boudinée execute une reprise de la scène culte de *Pink Flamigo* de John Waters dans laquelle le travesti Divine, « acteur le plus dégoûtant de l'histoire du cinéma », mange les excréments d'un caniche. À ces figures du cinéma vient s'ajouter celle de l'art contemporain: la reprise par un automate de la performance du peintre (*Painter*, 1995) de McCarthy dans laquelle il se tranche les doigts, la tête grommelante sur une table est celle du portrait avec une tête dans une morgue (*With Dead Head*, 1981) de Damien Hirst .
Le spectateur, après un ou plusieurs tours, reconnaît. Au-delà de sa propre rétrospective, Strurtevant crée une attraction rétrospective de l'art contemporain et du cinéma.
Alors non, cela ne fait pas peur, bien que tous les ingrédients habituels soient présents. A moins que ces ingrédients ne soient pas ceux que l'on croit.
Rappelons-nous ce que l'on a vu précédemment avec Castle. D'ailleurs, Sturtevant, comme celui-ci, convoque l'univers forain. Mais il y a là un «plus que second degré» propre à l'artiste, que l'on comprend mieux grâce au reste de l'exposition.

Car cette partie en apparence *entertainement* n'est que la moitié de la rétrospective. Le reste est consacré à ses œuvres vidéo et à ses « répliques » d'œuvres d'artiste qui lui ont été contemporains. On y retrouve les pièces maîtresses de Duchamp, mais aussi la *Chaise et coin de graisse* de Beuys, des graffitis de Keith Haring, et les *Flowers* de Warhol. *The Razzle Dazzle of Thinking* nous invite à quelque chose de l'ordre de l'expérience sensorielle, principalement visuelle, voir optique. Comme une impression de « déjà-vu » ou même de « déjà vécu », décrite par Anaïs Lepage sur *Paris Art*, « tant ces œuvres dépassent le simple leurre de la mémoire et agissent directement sur la sensation. Les répliques ne sont pas des copies vides offertes au regard, mais des œuvres dont la présence unique a été restaurée. Et les vidéos, où toujours

quelque chose ripe, zappe et dérape, semblent reproduire ce mouvement du cerveau qui, s'arrêtant une fraction de seconde, réinterprète l'instant présent comme arrivant de nouveau. Piégeant les sens, les œuvres de Sturtevant créent l'illusion, non pas de voir double, mais de vivre à nouveau. »

L'œuvre de Sturtevant ne peut être limitée à l'aspect *entertainement* du train fantôme ni même à celui de l'appropriation, mais dégage une impression, un doute plus profond. Et c'est ce que conclut Carole Boulbès dans son article pour *Art Press*:

Carole Boulbès, *Art Press* n°366, p.86

« Pour Sturtevant, à qui il est arrivé d'incarner Beuys autant que Duchamp ou Dillinger, la répétition est sombre et comique, elle détient le secret de nos morts et de nos vies aussi. »
Phrase qui rappelle et dépasse le lien que fait Marie José Mondzain entre l'image et la mort.

Marie José Mondzain, op. cité, p.65

« L'image est du même tissu que les fantômes et de la même eau que la liberté. La vie est le tissage des ombres, faite of the same stuff as our dreams are made of, disait Hamlet. Dire cela, ce n'est pas douter de la vie ou de la liberté, mais bien au contraire ne plus douter de la vie des ombres ni de la liberté de ceux qui ont commerce avec elles. Sans images, sans fantômes, nous sommes privés de la mémoire des morts et de notre propre mortalité. »
L'image seule fait lien avec la mort. Et répétée, elle en dévoile le secret.
Sturtevant, en répliquant l'image, dévoile un secret intrinsèque à celle-ci. On pourrait avancer que la réplique n'est qu'une translation mathématique point par point. Une projection sans ombre. Ou bien avec un autre type d'ombre. Et Sturtevant serait notre troisième "montreuse d'ombre".

Comme le bouclier de Persée refléta l'image de la Gorgone et permit au héros d'échapper à la pétrification par le regard, dédoubler une image est un moyen de surmonter celle-ci.

John Waters nous éclaire...
Le réalisateur et l'artiste sont en effet amis. Sturtevant écrivit même ce poème à son propos

Elaine Sturtevant, *The Razzle Dazzle of Thinking*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2010

« Je veux voir John Waters
Chaque vendredi à l'heure du cocktail
Pour parler avec lui des raisons pour lesquelles
Il aime les criminels. »

C'est John Waters qui pointe cet aspect de «montreuse d'ombre» dans le travail de Sturtevant, dans une interview pour le catalogue de la rétrospective Sturtevant. La fin seulement de l'interview est citée, car c'est le moment où tout se dit :

« (...) *Interviewer :* D'accord, merci beaucoup, John.
John Waters : Un instant ! Essayons de dépasser l'art. (...) Quand je parle du contraire d'une beauté hollywoodienne, que je photographie et que je filme, c'est une manière de faire voir de façon différente. Et cela se rapproche, bien que relevant de considérations différentes, de l'élimination par Sturtevant du « voir » - pour vous amener ailleurs. (...) À la recherche de l'infrastructure. De ce qu'on ne peut pas voir. (...) Comme dans Peyton Place (Les plaisirs de l'enfer) quand, au moment où quelque chose de sexy était imminent, je coupais systématiquement pour revenir à l'image du second plan, ce qui ramenait cet intervalle au premier plan. Et le rendait plus sexy, même si ce n'était rien d'autre que des plans de coupe. Ce qui n'est pas montré, ce que Sturtevant qualifierait de dissimulé, cela devient la grain de sable, l'élément sale, la poussière. Cela fonctionne de deux manières: la répétition et le non présent... l'absence. (...) Il s'agit de rechercher, comme Sturtevant pourrait le dire, la totalité obscure et dangereuse des structures et, comme le diraient mes tarés d'amis, toutes les conneries, les enculages et tout ce qui se passe dans ce bas-monde.»

Le réalisateur rapproche sa manière de faire voir qu'il qualifie de différente, de «l'élimination du voir de Sturtevant». Éliminer le voir, c'est annoncer une mort de l'image, du moins son dépassement. Or, si on considère l'image comme séminale de l'effroi, ce serait un anéantissement de l'angoisse : «Même pas peur !». Mais pour

«nous emmener ailleurs» comme le dit John Waters. Les images que créent Sturtevant sont autres puisqu'elles reproduisent un réel déjà existant.
Ainsi, comme dans la tradition pédagogique d' Aristote, on apprend toujours quelque chose en regardant une image car devant elle on développe une activité intellectuelle de reconsidération du réel, de comparaison entre le modèle et son imitation. De la même façon, la répétition chez Sturtevant et les plans de coupe chez John Waters ont pour effet de mettre à nue une infrastructure que l'on ne peut, habituellement, pas voir. Cela reviendrait tout logiquement à rendre visible ce qui ne devrait pas être observable. Ce qui sort du sensible devient sensible. Par exemple la répétition est l'acte de projeter un invisible une seconde fois, afin de rendre visible ce qu'il contenait de non observable. C'est rendre sensible un dissimulé, c'est produire un dissimulé dévoilé, montrer le mystère de l'infrastructure qui en est la base. Cet acte là est une recherche de ce qui ne peut être vu, c'est la capacité, peut-être, de toucher la chose en soi «inaccessible» de Kant, c'est rechercher l'essence même de la réalité telle qu'elle n'apparaît pas à notre sensibilité. La répétition viendrait dévoiler cela, elle dépasserait l'inaccessible.

On peut faire alors un rapprochement avec l'infrastructure hitchcockienne, qui semble reposer sur un diptyque, la peur et l'inconscient. Hitchcock utilise la peur provenant de l'ingénierie mais la dépasse (nous l'avons vu précédemment) pour créer l'angoisse (le resserrement). L'angoisse, elle, convoque l'inconscient car c'est ce qui n'est pas visible. Le domaine de l'inconscient, hypothèse freudienne, est bel et bien le point unificateur, l'hypercentre fonctionnel de l'infrastructure hitchcockienne.
Rendre visible cet inconscient tuerait l'effet propre au cinéma de Hitchcock. Ce serait possible si le travail de Sturtevant appartenait non pas à l'art contemporain, mais au cinéma. Elle dépasse la confrontation entre Hitchcock et Castle. De fait, si Hitchcock a su dépasser l'ingénierie, il s'est fait dépasser lui-même, à son tour, par l'ingénierie de Sturtevant.

Les "montreurs d'ombre" que nous avons rencontré tout au long de cette étude ont fait réagir le spectateur au travers de sensations fortes. Les formes qu'ont pris leurs dispositifs sont, à leur manière, métaphoriques de l'attente des specateurs. A travers l'évolution de ses connaissances, tant dans le domaine des sciences expérimentales que dans le domaine des sciences humaines, l'homme tente, semble-t-il, d'appréhender le réel. Mais ne tente-t-il pas de le figurer le plus fidèlement possible pour mieux s'en débarrasser ? Instaurer une distance qui lui permette d'annihiler ses craintes ? Toutes ces inventions ou techniques agissent comme des moyens d'extérioriser la peur. Elles permettent de désacraliser la mort en la rendant vivante, en la révélant. Ainsi, Sturtevant, avec sa forme désuète de train fantôme et ses répliques d'œuvres de grands artistes, s'inscrit dans cette lignée, avec, toutefois, une dimension supplémentaire. En iconoclaste, elle permet de douter du réel et de notre impression de réalité.
Alors (Burroughs poursuit) « RIEN N'EST VRAI. TOUT EST PERMIS. »

Sources

BIBLIOGRAPHIE

BAUDRY, Jean-Louis, *Le dispositif*, In: Communication, 23, 1975. pp. 56-72.
BOULBÈS, Carole, *Art Press* n°366.
BURROUGHS, William S., *Les cités de la nuit écarlate*, «Invocation», p.15, ed. Christian Bourgeois, 1981
CERAM, C. W., *Archéologie du cinéma*, ed. Plon, République Fédérale Allemande, 1966.
DECOBERT, Lydie, *L'escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock, Une dynamique de l'effroi*, « Champs Visuels », ed. L'Harmattan, 2008.
MANIGLIER, Patrice, *La perspective du Diable, figuration de l'espace et philosophie de la Renaissance à* Rosemary's Baby, « Villa Arson», ed. Actes Sud, 2010.
MONDZAIN, Marie José, *Images (à suivre), De la poursuite au cinéma et ailleurs*, ed. Bayard, 2011.
PAÏNI, Dominique, *L'Attrait de l'ombre*, ed. Yellow Now, 2008.
ROBERT, Etienne-Gaspard, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*, (1831-1833), Langres, Café Climat Editeur, 1985.
THORET, Jean-Baptiste, *Le cinéma américain des années 1970*, « Essais », Cahiers du Cinéma, Paris, 2006.
WATERS, John, *Majareta, Las obsesiones del autor de « Pink Flamingo »*, « Contra-senas », ed. Anagrama, Barcelona, 2011.

OUVRAGES COLLECTIFS, CATALOGUES

Film ist und Als-ob in der kunst, « Staatliche Kunsthalle Baden Baden », ed. Bilstein Winzen, 2005.
Les arts de l'hallucination, sous la direction de Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese, « Page ouverte », ed. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
Sturtevant, The Razzle Dazzle of Thinking, ed. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2011.

AUTRE

Jérôme Prieur, *Vivement le cinéma*, prod. Arte France et Melisande Films, sur Arte le 26 décembre 2011 à 22h25, 52min.
Emmanuel Siety, *Le Goût de la peur*, «Cours de Cinéma» au Forum des Images, 6 mars 2009.
Archives de la Cinémathèque Française, http://www.laternamagica.fr

FIGÉ EN
huit exemplaires sur papier pulp, avec couverture sérigraphiée

N° .6 / 8

Sensations fortes, Suivre les ombres, de Robertson à Sturtevant

Raphaëlle Serre
Villa Arson, 2013

